

## МІСТЕРІАЛЬНА АТРИБУТИКА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ

**Моторна-Левицька Т. Ф.**

кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової  
ORCID ID: 0000-0002-1573-9209  
E-mail: tmotornaya@gmail.com

**Мета** цього дослідження – усвідомити специфіку містеріальності з ХХ на ХХІ століття як подання театралізованої моделі містерії до містеріалізації оперного дійства, минаючи художню самодостатність останнього. **Методологічна основа** – герменевтично орієнтовані мистецтво- та культурологічні дослідження щодо розвитку праць Ж. Бодріяра, Ю. Крістєвої, в Україні О. Роценко, О. Маркової та інших авторів. **Наукова новизна** – виділення специфіки містеріалізації музичного театру від ХІХ до ХХІ століття з огляду на художню основу спадщини Нового часу й перетворення мистецького продукту на культурно ідеальний здобуток «нової опери» та її пролонгацію в сучасності. **Висновки.** Містеріальність, заявлена творчістю Р. Вагнера й термінологічно закріплена в назві його останньої опери «Парсифаль», від ХІХ ст. явлена стала в художній типології оперності, хоча і суттєво перетвореної драматургічно й образно-тематично. Вихід містерії К. Дебюссі «Мучеництво св. Себастьяна» за драмою Г. д'Аннунціо декларує розрив із театральністю назвою дійства, фактично залишаючи останнє в руслі художнього «наслідування життя», у цьому разі «наслідування містерії». Кінцевою точкою еволюції у ХХ столітті опери в містерію як таку подає О. Мессіан у композиції «Св. Франциск Ассизький», що відображує церковно-дидактичну драму на зразок барокової *seria*, подаючи усталені в їх сакральній затребуваності комплекси тем-образів О. Мессіана, що пройшли визнання в цьому сенсі у 1940–1950-ті роки. Художній рівень, як і в практиці *seria*, відсторонюється занадто довгою тривалістю дії (4,5 години), що утримується на довірі до образу Святості, персоніфікованому в головному персонажі опери, і шануванні національної гордості Франції в особі О. Мессіана (невдовзі, через 9 років після прем'єри, після смерті композитора, у 1992 р. об'явленого Католицькою церквою Святим). А це вже аспект не мистецької «ілюзії буття», а ритуал життя як такий.

**Ключові слова:** містеріальність, містерія, опера, музична культура, художність, музичний твір, музичний жанр.

### Mysterious attributes of 20th century musical culture and art

**Motornaya-Levytska T.F.**

Candidate of Art History, Senior Lecturer  
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

**The purpose** of this study is to understand the specificity of mystery from the 20th to the 21st century as a presentation of a theatricalized model of mystery to the mystification of operatic action, bypassing the artistic self-sufficiency of the latter. **The methodological basis** is hermeneutically oriented art- and cultural studies in the development of the works of J. Baudrillard, Y. Kristeva, in Ukraine O. Roschenko, O. Markova and other authors. **Scientific novelty** is the identification of the specifics of the mystification of musical theater from the 19th to the 21st centuries, considering the artistic basis of the heritage of the Modern Age and the transformation of the artistic product into a culturally ideal achievement achievement of the “new opera” and its prolongation in modern times. **Conclusions.** The mysteriousness declared by the work of R. Wagner and terminologically fixed in the title of his last opera “Parsifal” has been manifested in the artistic typology of opera since the 19th century, although it has been significantly transformed dramaturgically and figuratively and thematically. The release of the Mystery by C. Debussy “The Martyrdom of St. Sebastian” based on the drama by G. d’Annunzio declares a break with the theatricality of the title of the action, actually leaving the latter in the vein of artistic “imitation of life”, in this case “imitation of mystery”. The final point of evolution in the 20th century is presented by O. Messiaen in the composition “St. Francis of Assisi”, which reflects a church-didactic drama like a baroque *seria*, presenting the established in their sacred relevance complexes of O. Messiaen’s themes-images, which were recognized in this sense in the 1940s and 1950s. The artistic level, as in the practice of *seria*, is set off by the extra-long duration of the action (4.5 hours), which is based on trust in the image of Holiness, personified in the main character of the opera, and the veneration of the national pride of France in the person of O. Messiaen (soon, 9 years after the premiere after the composer’s death in 1992, declared a Saint by the Catholic Church). And this is an aspect not of the artistic “illusion of being”, but of the ritual of life as such.

**Key words:** mysteriousness, mystery, opera, musical culture, artistry, musical work, musical genre.

**Актуальність дослідження.** Пильна увага культури ХХ століття до свого минулого актуалізувала звернення до містерії, що має глибоке історичне коріння й відома у двох основних різнови-

дах. Це язичницьке священнодійство, поширене в народів Стародавнього Сходу і Стародавньої Греції, а також жанр західноєвропейського релігійного театру Середньовіччя та Відродження. Попри

істотні відмінності між ними, у сучасній науці прийнято враховувати їх загальну природу – особливо у зв'язку з мистецтвом ХХ століття. Повернення саме в минулому столітті до містеріальності як такої, попри досвід театральності Нового часу, що успішно віддалялася від релігійного тла мистецької діяльності, має свої причини. Указані особливості розглядалися всіма авторами, що ждали охопити специфіку культури й мистецтва ХХ століття загалом. То маємо у знаменитому есе П. Валері про «систему Леонардо да Вінчі» стосовно неоренесансної суті творчої особистості ХХ ст. (про це [2]). Ряд авторів, що ждали охопити музику ХХ століття як цілісність, у різних аспектах виходили на її містеріальне тло. Так, починаючи з Г. Адлера, який у стилі ХХ століття «впізнав» відродження гетерофонії Первісності, тим самим вказав на позахудожні виходи музичного мислення минулого століття [8; 14; 15], містеріалізованість якого задається глобальним відродженням першоритуальної щирої містифікованості у діях мас-культурних шарів, що чітко змінили популярний пласт, який завжди існував поряд із церковно-професійним мистецтвом.

У роботі О. Маркової, що визнає адлеріанські застави асафеанства й інтонаційної концепції музики останнього, вказала у своїй монографії 1990 року [7] концепції огляду ХХ століття загалом у таких відомих науковців, як Р. Реті, Р. Влад, музичної соціології рівня філософських узагальнень Т. Адорно, і це продовжене в роботах Д. Андросової, Л. Шевченко [1; 13].

**Мета** цього дослідження – усвідомити специфіку містеріальності з ХХ на ХХІ століття як подання театралізованої моделі містерії до містеріалізації оперного дійства, минаючи художню самодостатність останнього. **Методологічна основа** – герменевтично орієнтовані мистецтво- та культурологічні дослідження щодо розвитку праць Ж. Бодрієра, Ю. Крістєвої, в Україні О. Рощенко, О. Маркової та інших авторів. **Наукова новизна** – виділення специфіки містеріалізації музичного театру від ХІХ до ХХІ століття з огляду на художню основу спадщини Нового часу й перетворення мистецького продукту на культурно ідеальний здобуток «нової опери» та її пролонгацію в сучасності.

Процеси містеріалізації театральної і музично-театральної продукції, особливо у ХХ столітті, явно стають провідним показником творчої роботи внаслідок об'єктивних історичних перетворень. Нагадуємо, що саме музичний театр виступає у функції провідного утворення, оскільки театральність народжується з богослужбової затребуваної містеріальності, у якій музична компонента від начал історії була атрибуцією. Однак загалом містеріалізація театру ХХ століття склалася в наростаючих та інтенсивно прогресуючих формах із ряду причин.

По-перше, то релігійне Відродження, яке стало помітною рисою підходу епохи романтизму, що

прийняло «вибуховий» зміст у канун віку Науково-технічної революції: культура й мистецтво символізму, сама назва яких вказує на дотичність до символічних цінностей релігійного знання. І навіть потужна енергія висунення атеїзму у вигляді офіційної культурної доктрини потужних держав (СРСР, Німеччини, Італії та ін.) не відсторонювала розгортання релігійного світобачення, привносячи «неоренесансний» (для ХХ ст.), згодом «неготичний» (для постмодерного буття кінця ХХ – початку ХХІ століття) культурний присмак в атрибутивному визначенні стилю мислення і стилю життя людей.

Другим чинником, що могутньо вплинув на містеріалізацію культури й мистецтва Новітньої історії, є сам зміст Науково-технічної революції, яка народжує *психологізацію* різних діяльносних сфер, у тому числі просуваючи «нову фізику» і точні, природознавчі науки до сфери психологічної двоїстості свідомого і підсвідомого, посилення на яку дало другу назву минулому століттю: вік «нової психології» як співвідношення свідомого і підсвідомого. У мистецькій сфері, як і в науці, критерій «наочності» як базисний аргумент на користь Раціо і зображальності, опинився несуттєвим, зчинивши принципові переорієнтації в розумінні мистецьких можливостей і вмінь. Класичні мистецтва, у тому числі художньо самостійна музика, перестають бути епіцентром творчої діяльності, народжуючи багатства «ангажованих» і відверто прикладних мистецьких виявлень.

Третій чинник, що впливає з попередніх, це вагомість мистецьких форм, які народжені духовною сферою, що отримує самозначуще положення в соціальних структурах і державних інституціях, зацікавлених в ідеальній мобілізації націй та метанаціональних об'єднань навколо цивілізаційно затребуваних ідей, з яких глобалізація та містифікація дійсності на користь інформаційних актуальних концептів потребують постійної опори на психологічні регулятори поведінки і мислительних виборів. А в цьому полі затребуваностей містеріальні Преображення стають надзвичайно цінними, спрямовуючи мислення людей у певні межі пошуків та очікувань.

Містеріальні акцентуації щодо сукупності явищ музичної культури й музичного мистецтва в ній певними авторами відзначалися настирливо та неодноразово буквально від початку ХХ століття, хоч би у вигляді реакції на виконання *містерії* «Мучеництво св. Себастьяна» К. Дебюссі, автора, який уперше після подій ХVІ (для Русі й України ХVІІ) століття заявив у 1913 році той жанровий індекс без узгоджень з оперним дійством (див. опери-містерії С. Ланді «Св. Алексій», «Парсифаль» Р. Вагнера). У роботі О. Маркової [7] огляд специфічних жанрових виявлень, що замінили панівне положення опери в музичному мистецтві, названі «архетипи» пасіона й меси зазначили домінуючу жанрову типологію – пасіон-меси,

накладення яких на існуючі форми-жанри надавало їм оновлений *містеріальний* ракурс.

Ілюстрацією останньої тези є поява високохудожніх виявів містеріальності в часових «переломних» точках минулого століття, що відзначали історичні етапи розвитку його культури.

Це 1910–1913 рр., канун Першої світової війни (яка фактично почалася Балканськими війнами 1912 р.), коли поряд із «Прометеєм» О. Скрибіна виходять «Весна священна» («Язицька меса», як її називали) І. Стравінського і *містерія* «Мучеництво св. Себастьяна» К. Дебюссі. Це 1939–1946 рр., початок і апогей Другої світової війни, час, позначений містеріями А. Онеггера «Жанна д'Арк на вогнищі» і С. Прокоф'єва «Олександр Невський» (на честь канонізованого святого Православної церкви), низкою «воєнних симфоній» (за Б. Ярустовським) Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, А. Онеггера, Б. Бартока і їх резюмуючою *літургійною* симфонією О. Мессіана «Турангаліла», спрямованою на об'єднання всього й вся унісоном теми Любові. Нарешті, час перед перебудовним зломом 1970-х років, позначений виходом єдиної у Л. Уеббера (усе інше у нього – мюзикли) рок-опери «Ісус Христос суперстар», меморіальної Симфонії Л. Беріо й опери-містерії О. Мессіана «Св. Франциск Ассизький».

Містерія ХХ століття об'єднала риси обох різновидів цього феномену (священнодійство і релігійний театр), не отримавши самостійної позиції в системі музичних жанрів, оскільки її значимість визначалася понад- і позамузичними вимірами. Тому містерія становила виражену тенденцію своєї сутності і свого формування, неможливої у повноті прояву в мистецькій типології. І разом із тим, як показують історичні дані, саме речовість тоново-звукового (суто штучного!) втілення художніх компонентів від начал культурного буття людей входила в першоритуальний-першоміфологічний і першомістеріальний комплекс, з якого розвивається театр як такий.

У всіх народів світу театр зароджується в тих чи інших формах у ритуально-містеріальних діях і становить основу *музичного* театру як *першотеатру*. І якщо музичним втіленням постають щедро танцювальні компоненти (див. Дифірамб на честь Діоніса у Давній Греції, з якого виросла містерія трагедії), які зберігаються позаєвропейським Православ'ям Ефіопії, то це вже показник культурного коріння, з якого піднялася і містеріальність, і виділена з останньої театральність.

Маємо спеціально розрізнити містерію і містеріальність як явища Богослужбової і позалітургійної призначеності, але усвідомлювати для обох значенностей тих термінів заглибленість у релігійно-містичний початок, не охоплюваний раціонально-логічними підходами. Часто у ряду авторів «містеріальність» позначає особливу якість «художньої виразності», яка сформувалася на основі містерії, але із часом автоно-

мізувалася (на зразок, як пишуть, вальсовості, пісенності тощо; про це детальніше в роботі автора статті [9, с. 44-45]). У такому тлумаченні «містеріальність» отримує розширену, близькожанрову область або – «позапредметну жанровість». Пов'язаний з уявленнями про феномен містерії комплекс властивостей (специфічний модус виразності) відокремився від самого цього феномену й реалізований у творах різних музичних жанрів.

Такий підхід має місце в мистецтвознавстві, але його аргументація не витримує аналізу з позицій логіки. Цитовані положення, де порівнюється за чисто граматичною подобою «містеріальність» з «вальсовістю» чи «пісенністю», «не помічають» того, що вальс і вальсовість, пісня і пісенність споріднені належністю, у принципі, до позадуховної сфери, тоді як урівнюючи «містеріальність» і «вальсовість-пісенність», дослідники «переводять» першу у клас значенності, несумісної з її кореневим утворенням. Граматична уподібненість не завжди видає смислові урівняння – як то відмічено щодо епітетів «музикальний», «живописний», «архітектурний» тощо, з яких перший органічно характеризує людську істоту («музикальна людина»), тоді як два інші епітети безглузді в характеристиці людської особистості загалом.

Обидві історичні різновиди містерії (священнодійство і театр) припускають глибоку залученість у здійснюване дійство всіх його учасників. У давнину це були жерці й вузьке коло присвячених, у середньовіччі – об'єднані вірою в сакральність того, що відбувається, виконавці (і це не були актори в більш пізньому значенні) і численні глядачі, які часто переживали справжню релігійну екстазію. Тенденція до відтворення обох різновидів містерії, що сприймаються як моделі, та їх окремих характерних особливостей позначилася у творчості багатьох композиторів ХХ століття. У ряду знакових фігур – О. Скрибін, К. Орф, К. Штокхаузен, О. Мессіан та інші. І відразу відмічаємо найважливішу деталь реалізації створених ними здобутків: надмистецьке і позахудожнє значення соціально-організаційного, педагогічно державно всеохоплюючого, релігійно-виховного порядків.

Так, однією із характерних особливостей музично-театрального мистецтва ХХ століття стає підвищена увага до містерії. Про це свідчить велика кількість творів містеріального типу, створених у цей час. Серед них – опера-містерія «Небо і земля» (1916) М. Штейнберга, драма-містерія «Легенда про Святого Христофора» (1902–1920) В. д'Енді, ряд творів Ф. Маліп'єро – містерія «Святий Франциск Ассизький» (1921), опера-трилогія «Венеціанська містерія» (1925–1928), містерія «Свята Еуфрозіна» (1942); «Радісні містерії» (1923), «Скорботні містерії» (1929), «Містерії слави» (1951) Н. Катоццо, містерія «Марія Єгипетська» (1932) О. Респігі, містерія «Іов» (1950)

Л. Даллапикколи, опера «Містерія Апостола Павла» (1972–1987) М. Каретнікова й інші. Містеріальна спрямованість цих творів є цілком усвідомленим наміром авторів, що зображено в назвах або жанрових визначеннях, наданих самими композиторами.

Як відомо, містеріальні ідеї присутні також в опері «Сказання про невидимий град Кітеж» (1904) М. Римського-Корсакова, виділених вище в цій якості музиці до драми «Мучеництво святого Себастьяна» (1911) К. Дебюссі, в опері «Святий Франциск Ассизький» (1983) О. Мессіана, а також у творах нетеатральних жанрів – ораторії «Танець Смерті» (1940) А. Онеггера, восьмій симфонії («Симфонії тисячі учасників», 1906) Г. Малера, симфонії та опері «Гармонія світу» (1951, 1957) П. Хіндеміта, «Містерії» для альтової флейти і ударних (1964) В. Сильвестрова, ораторії «Преображення Господа нашого» (1969) О. Мессіана та ін.

Як справедливо відзначено в роботі О. Муравської [10], неявний, але чітко виписаний містеріальний *агіографічний* вимір має опера С. Прокоф'єва «Повість про справжню людину» і деякі ораторіальні його здобутки, за назвами такі, що не виходять за межі радянської соцреалістичної тематики. Такі ж ознаки мають твори численних авторів ХХ сторіччя, що їх дуже різко відділяє від художньо самодостатніх композицій позаминулого століття: соціально-ідеологічна, релігійно-моральна «ангажованість», наявність того, що А. Веберн формулював для кожного із своїх творів «як меса», розуміючи не тільки і не стільки художню спрямованість їх смислу.

Причини широкого поширення містерії в художній практиці ХХ століття докладно описуються в роботах Г. Калошиной і А. Преодляк. Звернення до містерії дослідниками пов'язується насамперед зі зміною релігійної свідомості людей, що викликано соціальними потрясіннями та війнами на початку ХХ століття. Людина і людство оголошуються носіями сакрального начала, а мистецтво – дорогою до Бога. Відродження містерії стало одним із способів відновлення втрачених духовних цінностей.

Представлений перелік різножанрових творів демонструє універсальність містеріальності, яка може проникати в будь-яку художню форму. Вона завжди або майже завжди співіснує з ознаками інших жанрів і проявляється через свої архетипічні ідеї та архетипічні прийоми втілення [9, с. 47]. При цьому непринциповим виявляється джерело сюжетів, будь то стародавні міфи, біблійні оповіді або історичні легенди. Сюжет і зовсім може бути відсутнім у містеріальному творі. Містерія в такому випадку наділяється функцією метафори. Імовірно, автори подібних творів апелюють до одного з первинних значень слова «містерія» (таїнство), натякаючи у своїх творіннях на якусь таємницю, містичну загадку. Зразком може послужити «Містерія і фуга» А. П'яццолли в стилі танго.

Ще більш наочно це маємо в опері-ораторії І. Стравінського «Цар Едип», написаний за давньогрецькою трагедією, але перекладеною латиною, уподібнюючи для західноєвропейського слухача-глядача це із церковним дійством, а також порушуючи тим перекладом безпосередній зв'язок слова та співу, що народив оперу і що стало, словами прихильників оперного реалізму у ХІХ сторіччі, «правдою слова» на етапі розквіту оперної класики названого історичного етапу.

Серед різноманіття проявів містеріальності можна знайти художні зразки, де найбільш явно проглядаються риси одного типу містерії, тобто язичницького священнодійства або християнського релігійно-театрального жанру, який вибирається композиторами як модель для своєї містеріальної творчості.

Досить рідкісні випадки звернення до першої моделі містерії, що пов'язано з відсутністю достовірних відомостей про неї. Однак якщо це відбувається, то композитори часом прагнуть реалізувати ідеї космічного масштабу, пов'язані з перетворенням людства і всього світу засобами синтезу мистецтв – понадмистецького уповання на Чудо Преображення. Такі наміри ми називаємо «утопічними», оскільки речовний детермінізм нашого логічного мислення не приймає тої «містики» психологічного перетворення особистості. Але саме той містичний «ген» був основною метою тих древніх священнодійств, заради якої вони відбувалися в далекі від нас часи. Особливі перспективи в містерії як священнодійстві бачили О. Скрыбін і К. Штокхаузен. Плодом задумів російського музиканта стало «Попереднє дійство» – незавершений пролог Містерії, що об'єднує в єдине ціле музику, слово, танець, світло і пахощі. Але це на рівні фізичних даностей, а Скрыбін мав на увазі і дещо позаматеріальне, те, що не наважимося назвати. К. Штокхаузен є творцем грандіозного проекту-геоптології «Світло», що має розширити межі мистецтва і зробити його релігійним, життєвим, а не художнім дійством (про це в роботі А. Кириченко [4]).

Найбільшу популярність серед композиторів ХХ століття має тип містерії, що виник в епоху Середньовіччя. Частково це пояснюється тим, що про нього відомо більше. Його специфічні ознаки базуються насамперед на християнських цінностях і традиціях. Твори, орієнтовані на цю модель містерії, мають такі особливості, а саме в них:

– акцентуються ідеї співчуття, всепрощаючої любові, покаяння, праведності, духовного перетворення грішника тощо;

– відтворюються релігійні обряди, образи-символи, вбудовані в християнську картину світу, а також літургійні жанри, що склалися в церковній традиції;

– риси містерії середньовічного типу проявляються також у використанні жанрових традицій старовинних вистав, серед яких підвищене значення мають видовищні моменти.

Одну з ключових ролей в популяризації містеріальних вистав зіграла театральна діяльність німецького режисера й актора М. Рейнхардта. Йому належать широко відомі у Європі постановки вистав «Міраклъ» (1911, за твором М. Метерлінка «Сестра Беатріса» в обробці драматурга К. Г. Фольмаллера) і «Кожна людина» (1920, за п'єсою Г. фон Гофманстала). Останній ознаменував відкриття музично-театрального фестивалю в Зальцбурзі і став його «візитною карткою». Обидва дійства воскрешають особливості середньовічного жанру містерії. Їх зміст будується на ідеї покаяння грішної душі, яке призводить до душевної гармонії, спокою. Вистави надзвичайно видовищні, але не в загальноприйнятому театральному сенсі. За задумом автора, для постановки містерії «Кожен» Рейнхардта був споруджений дощатий поміст, на якому грали без декорацій при світлі дня. Не було ні театру, ні театральної публіки. Райнхардт мав на увазі якоесь соборне дійство з єдиним поривом екзальтованого натовпу. Вистава мала в собі не тільки собор і місто Зальцбург, а й небо, і далекий горизонт, і весь світ (ідеальне втілення світового театру)» [12; 5]. Усе це говорить про використання жанрових традицій містерії.

Пожвавленню інтересу до середньовічної містерії сприяла також творчість П. Клоделя – французького поета, драматурга, есеїста, найбільшого релігійного письменника ХХ століття, який вплинув на багатьох композиторів (Д. Мійо, А. Онеггера й інших). Одним із кращих його творинь вважається «Повідомлення Марії». Воно являє собою синтетичний за жанровою природою *театральний* твір, що охоплює музичні та позамузичні жанри різних епох на чолі з містерією. Цей твір, як і містерія «Кожен» Рейнхардта-Гофманстала, побачив світ у 1920 році [12]. Тут також підкреслюється ідея християнської віри, що приводить до праведності, всепрощаючої любові, самопожертви і святості. Дія включає читання Святого Письма (віршів з Книги Пророка Ісаї і Євангелія від Луки), справжні проповіді древніх вчителів церкви і виконання літургійних співів. Усе це вказує на риси середньовічного жанру містерії.

Слід звернути увагу на той факт, що містерії Вагнера, Рейнхардта, Крега і Клоделя засновані на методі наслідування релігійно-театрального жанру Середньовіччя. Стилізація стає однією з провідних ліній розвитку традицій містерії у ХХ столітті.

Паралельно існувала традиція відтворення оригінальних містеріальних уявлень, що виявилось можливим завдяки збереженим літературним пам'яткам. Вона була закладена в Німеччині з 1634 року. На згадку про позбавлення від чуми кожні десять років у нижньобаварському місті Обераммергау ставляться містерії «Страстей Господніх». Подібні уявлення проводяться і зараз не тільки в німецькій державі.

Достовірно відомо, що відтворенням дооперних сценічних жанрів, як-от літургійна драма, містерія, міраклъ, мораліте, фарс та інших, займалися і в Росії. Постановка жанрових зразків, висхідних до Європейського театрального мистецтва епохи Середньовіччя, була головним завданням Санкт-Петербурзького старовинного театру під керівництвом М. М. Євреїнова і Н. В. Дрізена у 1907–1908, 1911–1912 рр. і залишила помітний слід в історії європейської культури. І музика була неодмінною учасницею подібних вистав, синтетичних за самою своєю природою.

Яскравим прикладом стилізованої містерії може слугувати твір А. Онеггера, створений спільно з П. Клоделем, – «Жанна д'Арк на вогнищі» (1935). Про деякі особливості втілення містеріальності в змісті та музиці твору пишуть різні автори, у їхніх спостереженнях підкреслимо деякі важливі для нашого дослідження положення, дещо додавши від себе.

Постановка в 1898 році «Містерії страстей Господніх» у селищі Обераммергау (південна Німеччина) відтворила всі традиції середньовічного жанру. Німеччина знову стала першою. «Дух» старовинного німецького театру повернувся на сучасну сцену, після чого прокотилася хвиля стилізованих постановок містерії як у самій Німеччині (у творчих дослідах К. Орфа, П. Хіндеміта, К. Вайля), так і в інших країнах Європи. Відродження містерії у Франції простежується в релігійних дійствах символіста і неокатолика П. Клоделя, у творчості Ф. Жамма, М. Жакоба. Стилізація оригіналів містерії і літургійної драми стає однією з магістральних ліній розвитку їх традицій у ХХ столітті.

Друга лінія – втілення традиційних біблійних тем і сюжетів зі збереженням архетипу містерії в нових «багатожанрових» композиціях. Це «Юдиф» і поема-кантата «Танець мертвих» А. Онеггера, опера-містерія «Святий Франциск Ассізький» О. Мессіана, «Містерія святих невинних» А. Барро, «Стікс» Г. Канчелі.

Третій шлях – містеризація і міфологізація історії. Подібні досліди вже зустрічалися в містеріях XV століття, наприклад у творі «Мандри душі» Лопе де Вега (про подорож Колумба). Через чотири століття ідея цього дійства поновлюється в грандіозному творі Д. Мійо та П. Клоделя «Христофор Колумб». Автор тексту Поль Клодель на основі синтезу історичних форм європейського та східного театрив створює свій власний релігійно-філософський театр.

Містерія виступає тут як наджанр поліжанрового комплексу, об'єднуючи великі монументальні музичні та позамузичні жанри. Наприклад, у «Жанні д'Арк на вогнищі» А. Онеггера під час оповідання виникають риси ораторії, барокової опери та народно-музичної драми XIX століття, симфонічної поеми, балету, притчі, мораліте, фарсу, релігійно-філософської трагедії, культової проповіді, риси мистецтва кіно.

Четвертий шлях – містерія як новий літургійний жанр загальнолюдської духовної співтворчості, про який мріяли на початку ХХ століття О. Скрябін і європейські символісти. Адже метою символістів було злиття міфи і трагедії на основі сакрального ритуалу, що повинно було привести до народження нової містерії – засобу пресуцтвління кожної людської особистості і всієї людської спільності загалом. Символісти творили «нову містерію», подібно до того, як романтики створювали власну міфологію. Ті ж завдання, але в іншому ракурсі ставлять у своїх творах О. Мессіан («Три Літургії божественної присутності», ораторія-містерія «Преображення»), Ж. Франсе («Апокаліпсис по Святому Іоанну»), К. Штокхаузен (грандіозна епопея «Світло»), П. Хіндеміт (ораторія «Нескінченне»).

У ХХ столітті риси містерії виявляються практично у всіх музичних жанрах. Вони збагачують драматургію опер «Діалоги кармеліток» Ф. Пуленка, «Гармонія світу» П. Хіндеміта, «Музика для живих» Г. Канчелі. З'являються в інструментальних жанрах: проникають у фортепіанні сюїти «Видіння Аміня» і «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана, у симфонію «Сім воріт Єрусалиму» К. Пендерецького та ін. Причина такої широкої популярності – потужні інтеграційні процеси, що ведуть до міфологізації і, додамо, містеризації культури ХХ століття загалом. Міфологічна свідомість, що відроджує загальнолюдські універсальні особливості мислення, природно апелює до Святого Письма як наріжного каменю сучасної цивілізації. Грандіозні соціальні катаклізми і війни ХХ століття стали причиною зростання інтересу до релігійних учень, зумовили розвиток релігійної філософії і філософії релігії в руслі різних християнських конфесій. Формування нової містерії виявляється практично неминучим результатом такого процесу, всупереч наростаючому протягом століття потужному натиску науки, науково-технічної революції з їх атеїстичними установками. Ще одна причина – культурологічна – пов'язана з неокласицистськими і необарочними тенденціями в мистецтві ХХ століття, тяжінням до діалогу культур, прагненням до відтворення «чистих» жанрів.

Основні якості драматургії містерії – успадкована від літургійних драм симультанність (множинність місць і часів дії) і багатоярусність містеріального простору (відтворення моделі християнського світу з протиставленнями «пекло – земний світ – рай»). Нова якість – поліхронність: кожен епізод, кожен ярус зі «своїм» часом – сценічним, художнім (страждання персонажів), перцептуальним (переживання події глядачами). Як і в міфологічних часових процесах, у містеріях з'єднувався час круговий – «священний», циклічний, і час профанний, тобто діахронний (прямий вектор, спрямований від початку до кінця дії, зворотний – з часу подання до часу

події). «Час-стан» (у молитовних розділах) доповнювався «символічним» часом вічності.

Християнські символи, алегоричні персонажі й образи-символи – Віри, Надії, Любові, Природи, Світла, Мороку, Хаосу, молитви, сповіді, смерті, Добра, Зла тощо – утворювали в містерії символічний рівень драматургії, запозичений у літургійних драмах і мораліте. Як у міфах (у міфі все конкретне, буттєве є символічним і все символічне є конкретним), Бога, Люцифера, ангелів, образи-символи відтворювали цілком конкретні актори. Їх емблематичні, умовно-символічні костюми сприяли об'єднанню фрагментів грандіозного багатоденного спектаклю, у якому брали участь до 500 акторів, бо тільки виконавці таких персонажів були одягнені однаково в різних частинах дійства, хоча їх грали в різних епізодах різні обличчя. «Шарувата» і «мозаїчна», «вільно-монтажна» (епізоди легко переставлялися й замінювалися з переїздом з місця на місце) драматургія містерії включала, крім інсценування фрагментів Біблії і Євангелія, реально-побутовий ряд, комічні епізоди, сцени мучеництва і переживань святих, епізоди чудес Христа і апостолів, алегоричні сцени, спільні моління артистів і глядачів.

Характер містеріальної дії оперував категорією жорстокості. Так, палітра засобів передачі розп'яття Христа або тортури Святих виявляла нестримну фантазію постановника і вирішувалася таким чином, щоб вивільнити агресивну енергію натовпу. Сюжетні мотиви, загальний тонус містерії виховував у глядача християнське смирення, але рішення постановником ритуальних сцен доводило глядача до стану агресії.

Містеріальне дію було немислимо без категорії чудесного. Від яскравості й точності втілення «дива» залежала доля містеріальної постановки. Головне завдання «дива» – створити ірреальну ілюзію, спираючись на диво справді релігійне. Сенс його пов'язаний із чудовим перетворенням героя, людства і світу загалом. Чудесами в містеріальних дійствах займалися спеціальні люди. Система мотузок, роликів, пересувних візків була складним технічним обладнанням того часу, за їх допомогою спускалися в пекло або піднімалися в рай. Чудо «відбувалося» відразу після прологу священника, а потім починалося саме містеріальне дію. Але і сама містерія являла «диво» з іншої реальності, намагаючись перетворити вже існуючий світ, вказувала шлях, що веде до вирішення одвічних проблем людського буття. Здійснювалися таємні містерії і в лицарських орденах, куди доступ був обмежений. Там вони набували іншого призначення, спрямованого на проблему обраності та причетності «лицаря-містика» божественному світу.

Музична драматургія містерії вибудовувалася згідно з «режисерською партитурою» і коментарями анонімного автора. Вона ґрунтувалася на зразках як церковної, так і народної музичної

культури Середньовіччя та Відродження у всьому їх різноманітті. Жанрово-побутова сфера протиставлялася піднесено-божественній церковній сфері. Обидва плани контрапунктично перепліталися. Узагальнюючи сказане, намітимо найважливіші параметри моделі середньовічної містерії:

- *релігійна* християнська тематика; гіперболізація головної ідеї, центральних образів і персонажів містеріальної дії;

- включеність в ритуал (містерія – частина релігійних урочистостей) і включення ритуальних актів у процес розвитку дії (з грецької трагедії);

- багатоярусність драматургії, її «шаруватість» і «монтажність»; вільний монтаж відрізняв і музичний ряд містерії, але повтори молитовних співів могли привносити риси рондальності;

- наявність міфологем, символів, алегорій (у тому числі алегоричних і символічних персонажів), релігійних знаків;

- контрасти патетичного і буфонного, «статики і руху»;

- видовищність, пов'язана з костюмами, представлена в містерії постановочними прийомами театралізації;

- показ подій, ситуацій і, головне, страждань героїв, що викликають гострі психологічні переживання глядачів;

- жорсткий натуралізм і одночасно піднесений трагізм дії;

- симультанність просторово-часових процесів усередині дії і водночас відкритість часу та простору самого уявлення;

- духовне єднання виконавців і глядачів, те саме, що колись характеризувало античну трагедію.

Остання якість містеріального дійства відіграла ключову роль для досягнення основної мети містерії – об'єднання й перетворення всіх учасників.

Містерія є *театральним* середньовічним жанром, заснованим на духовно-релігійних категоріях, який стверджує ідеї віри, покликаний втілити на сцені страждання в ім'я віри, що передбачає зону перетворення, просвітлення. Фабула містеріального сюжету спліталася з прийомів перекладу надчутливої реальності ритуальної сфери на сценічний рівень, вона закликала глядачів до сповіді, покаяння, очищення, втягувала їх в ігровий простір і одночасно піднімала все це до «філософських висот». Утім, вона сформувала театральні закони та функції, які активно впливали на театральні пошуки XIX і XX століть. Це рухливість і варіабельність дії, множинні функції сценічного простору, об'єднання декількох ігрових просторів; «згущення» подій, драматичних ліній, різних просторово-часових пластів в одній точці. Наприкінці XVI століття містерія зберігає своє значення найважливішого театрального релігійного жанру лише в Іспанії (Ауто сакраменталіс), де у її створенні беруть активну участь драматурги масштабу м. Сервантеса або Лопе де Вега. У Франції містерію витісняє наро-

джується класичний театр, в Англії – театр Крістофера Марло та Вільяма Шекспіра. В Італії на «уламках» містерії виникають опера й ораторія. Рисі містерії зберегли пасіони та духовна кантата. Як уже відзначалося вище, справжнє відродження містерії відбувається в XIX і XX століттях.

За свідченням численних джерел, поява містерії пов'язана з культами родючості. Вони були широко поширені в народів ранніх цивілізацій: Шумер, Вавилонії, Єгипту, Ассирії та інших держав Стародавнього Сходу. За уявленнями наших далеких предків, містерії, що систематично здійснюються, регулювали зміну пір року. Їх ритуальна функція полягала в тому, щоб сприяти відродженню рослинного світу, забезпечити прихід врожаю, що, зі свого боку, гарантувало і продовження життя людей і тварин. Так, за допомогою містерій встановлювався або підтримувався порядок і гармонія в природі, суспільстві, на землі і в усьому Всесвіті. Показово, що в них втілювалися календарно-космогонічні міфи про Вмираючого і Воскресаючого Бога, який уособлював вічно відроджувану природу після природного в'янення. У цьому криється ритуально-міфологічна сутність містерії, яка зберігається всупереч часу й обставинам у всіх можливих її похідних варіантах.

Інтерес до містерії активізувався в 1970–80-ті роки. І він був пов'язаний передусім із вивченням творчості Р. Вагнера. Назвемо, наприклад, роботу англійця Р. Донінгтона «Кільце Р. Вагнера і його Символи. Музика і міф». Ряд авторів (Р. Влад та ін.) відмічають ознаки містерії в композиціях І. Стравінського, а М. Гремплер фіксує нашу увагу на містеріальних складових творів Дж. Россіні, який насправді є творцем «сценічних» політичних кантат, які ми пов'язуємо з модерном І. Стравінського і К. Орфа [16].

Містеріальні тенденції володіють уявою українських авторів від початку XXI століття – постановки «Мойсея» М. Скорика і Скориком же започаткована самодостатність одноактної версії опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень».

**Висновки.** Містеріальність, заявлена творчістю Р. Вагнера й термінологічно закріплена в назві його останньої опери «Парсифаль», від XIX століття явлена стала в художній типології оперності, хоча і суттєво перетвореної драматургічно й образно-тематично. Вихід Містерії К. Дебюссі «Мучеництво св. Себастьяна» за драмою Г. д'Аннунціо декларує розрив із театральністю назвою дійства, фактично залишаючи останнє в руслі художнього «наслідування життя», у цьому разі «наслідування містерії». Кінцевою точкою еволюції у XX столітті опери в містерію як таку подає О. Мессіан у композиції «Св. Франциск Ассизький», що відображає церковно-дидактичну драму на зразок барокової *seria*, подаючи усталені в їх сакральній затребуваності комплекси тем-образів О. Мессіана, що пройшли визнання в цьому сенсі у 1940–1950-ті роки.

Художній рівень, як і в практиці seria, відсторонюється занадто довгою тривалістю дії (4,5 години), що утримується на довірі до образу Святості, персоналізованому в головному персонажі опери, і шануванні національної гордості Франції в особі

О. Мессіана (невдовзі, через 9 років після прем'єри, після смерті композитора, у 1992 р. об'явленою Католицькою церквою Святим). А це вже аспект не мистецької «ілюзії буття», а ритуал життя як такий.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. В. Від модерного до постмодерного дискурсу фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.: виконавська специфіка : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства, 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН України. Київ, 2016. 32 с.
2. Батанов В. Ю. Універсализм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, 17.00.03. Одеська нац. муз. академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 16 с.
3. Бодріяр Ж. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Бодріяр\\_Жан](https://uk.wikipedia.org/wiki/Бодріяр_Жан) (дата звернення: 26.06.2024).
4. Кириченко А. Концепція «світового театру» в оперній творчості німецьких композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра філософії, 17.00.03, ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 18 с.
5. Крег Е. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Крег\\_Едвард](https://uk.wikipedia.org/wiki/Крег_Едвард) (дата звернення: 26.06.2024).
6. Крістева Ю. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Крістева\\_Юлія](https://uk.wikipedia.org/wiki/Крістева_Юлія) (дата звернення: 26.06.2024).
7. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва. Київ : Музична Україна, 1990. 182 с.
8. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Австрія. Німеччина. Італія. Вип. 1. Одеса : Друкарський дім, 2010. 128 с.
9. Моторна Т. Ф. Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана) : канд. дисертація, 26.00.01. НАКККіМ. Київ, 2021.
10. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика ХVІІІ–ХХ ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.
11. Рощенко А. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монографія. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.
12. Рейнхардт Макс. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Рейнхардт\\_Макс](https://uk.wikipedia.org/wiki/Рейнхардт_Макс) (дата звернення: 26.06.2024).
13. Шевченко Л. М. Стил'ові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.
14. Adler G. Der Stil in der Musik. Lpz. : Breitkopf und Härtel, 1911. 46 p.
15. Adler G. Über der Heterophonie. Jahrbuch Musikbibliothek Peters für 1908. Lpz., 1909. P. 17–28.
16. Grempler M. Rossini e la patria. Kassel : G. Bosse Verlag, 1996. P. 79–90.

## REFERENCES

1. Androsova, D.V. (2016). Vid modernoho do postmodernoho dyskursu fortepiannoho mystetstva KhKh – pochatku KhKhI st.: vykonavska spetsyfika [From modern to postmodern discourse of piano art of the 20th and early 21st centuries: performance specifics]. *Doctor's thesis*, 17.00.03. Institute of Art History, Folkloristics and Ethnology of the Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
2. Batanov, V. (2016). Universalizm kompozytorskoj osobystosti v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku KhKhI st. [Universalism of composer personalities in music art XX – begin XXI ct.] *Candidate's thesis*, 17.00.03. A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
3. Wikipedia (n.d.). Baudrillard Jean. Retriever from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Бодріяр\\_Жан](https://uk.wikipedia.org/wiki/Бодріяр_Жан) [in Ukrainian].
4. Kirichenko, A. (2016). Kontseptsiiia "svitovoho teatru" v opernii tvorchosti nimetskykh kompozytoriv druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolittia» [The concept of "world theatre" in operatic creative activity german composer second half XX – begin XXI century]. *Doctor's thesis*, 17.00.03. A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
5. Craig Edward. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Craig\\_Edward](https://uk.wikipedia.org/wiki/Craig_Edward) (date of access: 26.06.2024).
6. Kristeva Julia. Retrieved from: [wikipedia.org/wiki/Kristeva\\_Julia](https://uk.wikipedia.org/wiki/Крістева_Юлія) (date of access: 26.06.2024).
7. Markova, E. Intonatsiiniist muzychnoho mystetstva [Intonation type of music art]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
8. Markova, O. (2010). arysy z istorii zarubizhnoi muzyky 1950-kh – 1990-kh rokiv. Frantsiia. Avstriia. Nimechyna. Italiia [Essays on histories of the foreign music 1950-ths – 1990-ths years. France. Austria. Germany. Italy]. Issue 1. Odesa: DrukarSKIY dim [in Ukrainian].
9. Motorna, T.F. (2021). dei misterialnosti u muzychnii kulturi KhKh stolittia (na prykladi fortepiannoi tvorchosti Olivie Messiana) [Ideas of mysteriousness in the musical culture of the 20th century (for example of Olivier Messiaen's piano works)]. *Candidate's thesis*, 26.00.01. NAKKKIM. Kyiv [in Ukrainian].
10. Muravskaja, O. (2017). Skhidnokhrystyianska paradyhma yevropeiskoi kultury i muzyka ХVІІІ–ХХ st.: monohrafiia [East-Christian paradigm of the european culture and music ХVІІІ–ХХ century: monograph]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
11. Roshchenko, A. (2004). Novaya mifologiya romantizma i muzyka (problemy enciklopedicheskogo analiza muzyki): monografiya [The new mythology of the romanticism and music (the problems of the encyclopedic analysis of the music): Monograph]. Harkov: HNURE [in Ukrainian].
12. Reinhardt Max. URL: [wikipedia.org/wiki/Reinhardt\\_Max](https://uk.wikipedia.org/wiki/Reinhardt_Max) (date of access: 26.06.2024).
13. Shevchenko, L. (2019). Stylovi kharakterystyky ukraïnskoi fortepiannoi kultury ХХ stolittia: monohrafiia [Stile characters of Ukrainian piano culture in ХХ century: Monograph]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
14. Adler, G. (1911). The style in music. Lpz.: Breitkopf und Härtel [in German].
15. Adler, G. (1909). On Heterophony. Yearbook of the Peters Music Library for 1908. Lpz., 17–28 [in German].
16. Grempler, M. (1996). Rossini and his homeland. Kassel: G. Bosse Verlag [in German].

Дата надходження статті: 08.07.2025

Дата прийняття статті: 05.08.2025

Опубліковано: 02.09.2025